

BENCZIK VERA – TODOR ANDRÁS – GYURIS NORBERT – KÉRCHEY ANNA – LIMPÁR ILDIKÓ
PANKA DÁNIEL – PINTÉR KÁROLY – RUSVAI MÓNICA – SÓHÁR ANIKÓ – SZILVER ORSOLYA – VANCSÓ ÉVA



SZÖRNYEK A POPULÁRIS KULTÚRÁBAN

RÉMESEN NÉPSZERŰ

LIMPÁR ILDIKÓ
SZERK.

ATHENAEUM

Tartalom

Előszó

LIMPÁR ILDIKÓ 5

„Életet adni az élettelen anyagnak”

– Mary Shelley: *Frankenstein* (1818)

PANKA DÁNIEL 13

Mesterséges intelligencia, a digitális szörnyszülött

GYURIS NORBERT 38

Az evolúció szörnye és a szörny evolúciója:

a földön kívüli lény értelmezési lehetőségei

H. G. Wells *Világok harca* című regényében

PINTÉR KÁROLY 59

Női szörnyek, szörnyű nők a *Star Trek*

– *The Original Series*-sorozatban

VANCSÓ ÉVA 87

Lehet, hogy dorombol, de ne felejtse el, karma is van

– Macskák és a szörnyű nőiesség

az amerikai képregényekben

SZUJER ORSOLYA 113

A madárnő mágiája: A szörnyetegség mint mutatóanyag Angela Carter <i>Esték a cirkuszban</i> című regényében KÉRCHY ANNA	137
Szörnyetegek a Korongvilágon SOHÁR ANIKÓ	161
A Szövő mint hátborzongató, dimenzióntúli entitás China Miéville <i>Perdido pályaudvar, végállomás</i> című regényében FODOR ANDRÁS	187
Az apokalipszis etikája: a túlélés, emberség és másosság morális dilemmái Richard Matheson <i>Legenda vagyok</i> című regényében és filmváltozataiban BENCZIK VERA	209
Újragondolt poszthumán: A zombi mint fejlődés- szimbólum M. R. Carey <i>Kiéhezettek</i> és Daryl Gregory <i>Stony Mayhall második élete</i> című regényében LIMPÁR ILDIKÓ	234
Rettentő növények: ember-növény hibridek Robert Holdstock <i>Lavondyss</i> című regényében RUSVAI MÓNKA	260
A Valóság szörnyetegsége Siobhan Dowd és Patrick Ness <i>Szólít a szörny</i> című regényében LIMPÁR ILDIKÓ	278
A szerzők	303

A madárnő mágiája:
A szörnyetegség mint mutatvány
Angela Carter *Esték a cirkuszban*
című regényében

KÉRCHY ANNA

Angela Carter (1940–1992) a kortárs brit fantasztikus irodalom legendás alakja. Margaret Atwood „mesemondó tündéskeresztanyaként” méltatta, Lorna Sage szerint ő maga volt „a nagymama hálóruhájába bújt farkas,” Salman Rushdie pedig „nagyszerű varázsló s kedves barátként” emlékezett meg róla gyászbeszédében.¹ Carter írásmódja velejéig posztmodern. Fittyet hány a történetmondási hagyományokra és műfaji korlátokra, miközben ötvözi a nagyközönséget szórakoztató, fékezhetetlen fantáziájú cselekményfordulatokat az értelmiségi olvasót célzó kultúrtörténeti utalásokkal és cikornyásan túlírt nyelvi leleménnyel. Önironikus vallomása szerint a „mítoszromboló bizniszben” folytatott tevékenykedése célja a megkövesedett áligazságok, a magasztos eszmerendszerek és kultuszövegek kifigurázása volt. Carter boszorkányos ügyességgel kotyvasztotta egybe a magas- és populáris kultúrát, a valóságtól messze rugaszkodó képzelgést és a mindennapjainkra vonatkoztatható társadalomkritikát. Egyszerre közvetített filozofikus gondolatiságot és éreztette a nyelv testi, érzéki megtapasztalásának élményét. Sokatmondó, hogy saját munkásságát egy gasztronómiai metafora és egy bibliai szókép együttesével írta le: „Minden erőmmel azon vagyok,

hogy új bort töltsék a régi flaskákba, különösképp akkor, ha az új nedű ereje szétfeszítheti a régi palackokat.”² A műfaji kötöttségeket illetően Carter valóságos szabaduló művész: életművének széles palettáján egyaránt szerepel sci-fi disztópia,³ szürrealista fantazmagória, neogótikus rémtörténet, feminista tündérmese-átirat, etikus pornográfiát éltető ideológiai kritikai esszé és mágikus realista nagyregény. Ez utóbbi műfajban alkotott írásait az angol nyelvterület spekulatív irodalmi sikerlistái olyan klasszikusok mellett tartják számon, mint Tolkien *A Gyűrűk ura*-trilógiája vagy Lewis Carroll *Ali-ce*-történetei.

Mára megkérdőjelezhetetlen nemzetközi elismertsége ellenére magyarul ezidáig az író tollából csupán *A Kínkamra és más történetek* című novelláskötet és az *Esték a cirkuszban* című nagyregény látott napvilágot, előbbi Greskovits Endre, utóbbi Bényei Tamás kiváló műfordításában.⁴ Bár a fordítások elhanyagolható száma miatt Carter nem válhatott a hazai irodalomtörténet meghatározó vonatkoztatási pontjává, fantáziavilága mégis ismerős lehet az olvasó számára. Stílusjegyeit közvetetten felismerhetjük számtalan itthon is népszerű fantasy szerzőnél, akik – Neil Gaimantól China Miévilleen át Björkig – mind készséggel el is ismerik Carter művészetükre kifejtett hatását.

Carter utolsó három mágikus realista (azaz a valóság megjelenítésébe varázslatos elemeket szövő) nagyregénye – az 1977-ben publikált *The Passion of New Eve* [*Új Éva Passiója*], az 1984-ben kiadott *Nights at the Circus* (*Esték a cirkuszban*) és az 1992-ben megjelent *Wise Children* [*Bölcs gyermekek*] – könnyen értelmezhető trilógiaként sajátos testábrázolásuknak, másság-elgondolásuknak és elbeszélői szerkezetüknek köszönhetően. Ezek a szövegek az önéletrajzírást a mese-

mondással vegyítve az olvasó hitetlenkedésével játszanak. Az egyes szám első személyű elbeszélő hősnők huncut ön-íroniával káprázatos szörnyetegként mutatják be önmagukat. A szépségével és gyöngédségével társított nőideáltól való szélsőséges eltérésüket egyszerre izgató és riasztó, megfejthetlenségében meghökkentő mutatóványként jelenítik meg.

Az *Új Éva Passiója* zavarba ejtő története a transznemű Eve/lyn vallomások visszaemlékezése. Az egykori nőgyűlölő macsót egy militáns feminista tudósokból álló kommuna bosszúból rituálisan kasztrálja, majd tökéletes nővé operálja, hogy saját bőrén tapasztalhassa meg a „gyöngébbik nem” hányattatásait. Egy abszurditásig elidegenedett, disztópikus világban tett, bizarr kalandozása végén, az „Új Éva” végül hajdani idolja, a transzvesztita filmsztár, Tristessa gyermekét hordja a szíve alatt, így hajózik el ismeretlen, új vizek felé. A többszölamú szövegben felváltva szólal meg és hallgattatja el egymást a sarkítottan „nőies” és „férfias” énelbeszélői hang a nemváltó szenvedés/szenvedélytörténet felidézése során.

Az *Esték a cirkuszban* hősnője, a kötéltráncos óriás madárnő, Fevvers egy utazócirkusz öltözőjének intim közegében ad interjút. A riportterrel flörtölve vág bele viszontagságokkal teli életútjának aprólékos elmesélésébe, ám előadása legféltebb titkát mindvégig leleplezetlenül hagyja. Nem tudjuk meg, hogy a szárnyai valódiak vagy hamisak-e, hogy egy szörny-született vagy egy szélhámos történetét hallgatjuk-e.

Az utolsó regény, a *Bölcs gyermekek* megkettőzött narrátora, a kivénhedt revütáncosnő ikerpár, beszédes nevükkel Freud és Ibsen bomlott elméjű nőalakjait idézik meg. Dóra és Nóra⁵ két évszázadnyi színházi és családi krónika keretébe ágyazva elevenítik fel szórakoztatóipari karrierjük és hódításaik történetét, a *femme fatale* (a Végzet Asszonya) szerepet



Ringling fivérek cirkusza. Szörnyszülöttek nagygyűlése.
1924-beli seregszemle

Century Flashlight Photographers, Inc. Edward J. Keltly, President

a *femme vitale*-ra (az Élet(öröm) Asszonya) cserélve. A könyv záróképét Carterre jellemző keserédes vidámság hatja át. A spicces öregasszonyok egymásba karolva kántálják az utcán repedt fazék hangjukon, hogy „micsoda derű táncolni és dalolni.”⁶ A mulandósággal dacolva botorkálnak ki a szövegből, a halálban újjászülető élet gondolatát megtestesítve.

A regénytrilógia képzelt önéletrajzainak mesélői én- és testképüket a fantasztikum jegyében folyton újraírható, szemfényvesztő trükként körvonalazzák és bizonytalanítják el.⁷ Az olvasó mintha az „itt a piros, hol a piros” vásári bűvészmutatvány kifinomult, intellektuális formájával találná magát szemben. Játékosan megfejthetetlen talány marad az egyes szövegekben kirajzolódó különös alakok valódi énje. Nem derül ki, hogy Eve/lyn valójában nő vagy férfi, erőszaktevő vagy áldozat; hogy Fevvers madár vagy nő, torzszülött vagy tündéri teremtmény, próféta vagy csaló; hogy Dóra és

Nóra az életigenlés vagy a halálelfogadás, a független egyéniség vagy a társas összetartozás (az én vagy a mi), az időskori szenilitás vagy a tisztánlátás üzenetét közvetítik-e. A szövegek trükkyszerű jellege ebből fakad, és a carteri énelbeszélők ezzel nyerik el kápráztatóan szörnyűséges jellegüket, hogy az ellentétes feltevések mindegyike egyszerre igaz lehet rájuk. A hősnők másságát a hagyományos fogalmi kereteinket lebontva, a „vagy/vagy” kizárólagossága helyett az „és/és” ötvözete nyomán kell elképzelnünk. Mindeközben persze, a posztmodern recept szerint, maga az Igazság elvont eszméje is pellengérre állíttatik. A történetmondás, a mesélő és hallgató/olvasó között kialakuló kreatív, bizalmi viszony, s az újabb meghökkentő kérdések burjánztatása lényegesebb, mint a végső válasz vagy megfejtés leszögezése.

A megbízhatatlan narrátorok – egy idegen testbe kényszerített transzszexuális, egy hivatásos illuzionista, és egy szenilis, iszákos vénasszony – önironikus hangnemükből fakadó többértelműséggel játszanak. Visszaemlékezéseiket felejtéssel, blöfföléssel, lódítással vegyítik. Hamis személyiségjegyeik játéktere groteszk testiségük. A normától (a normálisnak tekintett ép testtől) feltűnően eltérő, külső jellegzetességeiket a hősnők egyszerre mutatják fel egyedi ismertetőjelükként és kérdőjelezik meg svindliként mesterkélt ál-arcként, megtévesztő kápráztatóként. Evelyn képtelen igazi nővé válni, de nem változtatja vissza magát férfivá, sőt végül lemondóan a tengerbe veti amputált hímtagját. Fevvers soha nem válik meg szárnyaitól, bár sejteti, hogy az esetleg csupán az előadásához tervezett látványos protézis. Dóra nem jelenik meg sminkje és ikernővére nélkül, mintha vonakodna kilépni a Sziámi-iker csábító szerepéből. A szörnyléttel kacérkodó, az önazonossá-

got a másság jegyében újragondoló performativitás, színpadias előadásszerűség jellemzi a körvonalazódó identitást, testet és szöveget egyaránt.

Carter trilógiájának sajátossága, hogy a rendellenes testek felbukkanása nemcsak a történet cselekményének szövevényes fordulatait biztosítja, de szokatlan nyelvi megoldásokat is előidéz a szövegben.⁸ A groteszk test féktelen, kiszámíthatatlan önellentmondásossága visszaköszön a szabálytalanságot leképező költői alakzatokban,⁹ az összetett metaforaláncolatok sorjázásában, a prózaiságot tarkító, rímes-ritmikus hangzóság előtérbe kerülésében. Mintha izgató és szégyenletes, intim testiségünk illetlen, fegyelmezetlen, tabu mivoltjának kimondhatatlansága igyekezne betüremkedni a szövegbe, az elmondhatóság mezsgyéjébe. Eve/lyn stílusa látványosan ingadozik a „nőies” (közhelyesen fecsegő, érzelgős) és a „férfias” (rideg, racionális) beszédmódok sarkított ellenpontjai között. Ez a hullámzó stílus a kannibalisztikusan mindent bekebelező, ám önmagaságát kiöklendező testképzavar széthasadás-élményét jeleníti meg. Fevvers túlzó szószátyársága és költőikép-halmozása az önfeledt kacagógörcsben vonagló test alakját ölti. Dora Chance pletykás, flörtölő, tódító és titkolódzó visszaemlékezése pedig a kacsintgató, riszáló, csábító testet körvonalazza. A három regényben a hősnők elbeszélői stílusa így az evő-űritő, a harsányan hahotázó, és a szexualizált, vágyódó női testet képezi le. Tabutörőként, a szörnyűséges, szemérmetlen testiséget szövegszervező vezérmotívummá emelve, magát a megnevezhetetlenséget igyekeznek elbeszélhetővé tenni.¹⁰

A következőkben az *Esték a cirkuszbán* részletes feltérképezésére vállalkozom. Arra a kérdésre összpontosítok, hogy a carteri madárnő, Fevvers miképpen alkotja meg szörnyeteg-

ségét trükkös mutatványként néhány meghatározó kultúrtörténeti hagyomány keresztmetszetében. Egyrészt a középkori karneváli groteszk életfilozófiája, másrészt a 19. század végi *freak show*, a vásári mutatványosok által kiállított szörnyszülött bemutatók, harmadrészt pedig a posztmodern mágikus realista látásmód szolgálnak ihletőül a rendellenes női test kedvező megjelenítése során. A regényben a szokványostól látványosan eltérő testiség pozitív felvállalása nem csupán irodalmi élmény, de társadalmi érzékenyítő hatással is bír. Ösztönzi a másság empatikus, szolidáris megítélését, és emlékeztet a többségi közösség felelősségére a kisebbségek iránt. Emlékeztet arra, hogy a fogyatékoság kulturális konstrukció, mely meghatározása nem csak fiziológiai adottságok, hanem társadalmi megállapodások függvénye is. A fikció révén újragondolhatóvá válik a fogyatékoság fogalma, és ez a hátrányos helyzetet előidéző társadalmi viszonyrendszerek átrendezéséhez, az egyenlőtlenségek felszámolásához vezet.

Az *Esték a cirkuszban* rendkívül izgalmas szöveg, a folyamatosan korlátokat feszegető szerző minden lázadó stílusjegyet magán viseli. A műfajilag behatárolhatatlan, pikareszk kalandorregényt, ironikus fejlődésregényt, feminista románcot, és a valós történelmi eseményeket képzeletbeli történetbe ültető historiografikus metafikciót ötvöző mese színhelye a vándorcirkusz. A társadalom peremvidékén mozgó, rituális-szagrális térben a hagyományos törvényszerűségek felfüggeszthetők, a játékszabályok újraértelmezhetők. A kártyajós kismalactól és tudós majmoktól kezdve, a táncoló s tükörré olvadó tigriseken át, az őrjöngő bohócokig, minden a nézőközönséget elbizonytalanító káprázatos trükként kerül előadásra. Mindvégig nem derül fény a főszereplő Fevvers, az otrombán gigantikus termetű, ám mesés szárnyakkal bíró

légtornásznő valódi mivoltjára. Vajon szörnyszülött, természeti csoda, Léda és a hattyú mitikus reinkarnációja, vagy csupán ügyes svindli, szemfényvesztés? Nem tudja kitalálni sem a róla oknyomozó riportot készítő, s belehabarodva bohócnak álló világcsavargó Jack Walser, sem a megfejtésre áhító olvasó.

Fevvers önazonosságát ámító produkcióként hozza létre, és elbeszélése is műsorszámként kerül előadásra. Kétértelmű csalafintasága éppen az önéletírás műfajának igazmondás-ígérteit aknázza alá. Azzal ugrat, hogy hiteles hangon tesz vallomást magáról, miközben ripacskodva komédiázik. A regény első, londoni részében a cirkuszcillag egy interjúban személyesen meséli el a bordélyházból az élő-patológia-múzeumba, majd a porond rivaldafényébe vezető hányattatott életét és hihetetlen karriertörténetét. A könyv másik két – szentpétervári és szibériai – részének narrátora az őt föld körüli turnéján elkísérő, egyre inkább valóságérzékét veszítő újságíró, Jack. Fevvers én-kitalációjának¹¹ tétje önmagunk másikként való tételezése, az énbe-ölelt-szörnyetegség szövegmotorként való működtetése. A madárnő képzelt önéletrajza ötvözi a feminista és a posztmodern szöveg közös sajátosságait: a játékosságot, a humort, a határsértést. Felfedi az újraírás, a nézőpontváltás, az irónia és az empátia (magamat másnak látni és mást magamként látni) dekonstruktív poétikai és politikai lehetőségeit.

A cirkuszi mutatványos madárnő alakjának egyik legfőbb ihletője kétségkívül a középkori karneváli groteszk kultúrtörténeti jelensége. Az orosz irodalmár-esztéta Mihail Bahtyin mára klasszikussá vált, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája* című könyvében a középkori farsangi multság nevetéskultúráját sajátosan rebellis,

társadalomkritikai, politikai éllel bíró világszemlélettel, testfelfogással és nyelvhasználattal társítja. A farsang közösségi ünnepe – bár térben és időben korlátozva – lehetővé tette a fennálló világrend hierarchikus rendjének játékos felforgatását. A feje tetejére állított világban a koldusból király, a férfiből nő, az emberből állat lehetett a maskarák forgatagában. A feloldatlan ellentmondások kiváltotta feszültség tette izgalmassá az eseményt: a kettősség bámulatos és hátborzongató tudata, hogy az álarc mögött ott rejtőzik egy másik ábrázatis, hogy az én megsokszorozható, kifordítható. A tabuk, korlátozások, kiváltságok és normák ideiglenes felfüggesztésre kerültek a törvényen kívüli szabadság átmeneti állapotában, melynek élvezetét éppen annak végessége adta. Elmosódott a különbségtétel néző és nézett között, mindenki aktívan, egyenrangú szereplőként vonódott be az ünneplésbe. A résztvevők megengedetten tobzódtak a határsértés testi aktusaiiban és beszédmódjaiban: a vásári komédiák vaskos tréfáiban, altesti humorában, szemérmetlenül szentségtörő szitkozódásában, az összegabalyodott nyelvek és testek kavalkádjában. A karnevál szabad teret engedett az alantasként megbélyegzett testiség gátlástalan kibontakozásának. A zárt, szabályozott, szimmetrikus, klasszikus testfelfogással szemben a nyitott, változásban-élő, szabálytalan és szabályozhatatlan, groteszk testfelfogás került előtérbe. A karnevál ünnepeltje a büntetlenül zabáló, emésztő, üritő, szeretkező, sérülékenyen pusztuló és vitálisan megújuló, groteszk test. Ez a szemérmetlen, szélsőséges, egyszerre önazonos és önmagát meghaladó, szörnyűséges és káprázatos, eleven testi valónk dinamikus kölcsönhatásban áll a világmindenség totalitásával. A mikrokozmosz és makrokozmosz, a szent és a profán összeérésének felismerése által kiváltott, össznépi, demokratikus kacaj ri-

tuális, tisztító szereppel, sőt pogány spirituális jelleggel is rendelkezett. A dionüszoszi vigadalom mintájára a világ pusztulásban való újjászületésének kozmikus, érzéki élményévé vált.

Angela Carter madárnője már művészneveivel felvállalja a karneváli groteszk ellentmondásosságát. A Piccadilly Cockney Vénusza, a trapéz Helénája, az aréna Madonnája – sőt a láz (*fever*) és a tollpihe (*feather*) azonos hangzására játszó Fevvers keresztnév is – a magasztost és a mocskost ötvözve jelzi, hogy az előadásban megjelenő angyali szárnyalás mitikus imázsa valójában kemény, izzadságos, olykor gyomorforogató, fizikai munka erőfeszítésének eredménye. Fevvers káprázatos szörny szerepe karneváli túlzásokra és visszasságokra épít. Ő maga a „lehetetlen a második hatványon,” hiszen „érzéken buja dokkmunkás vállára” négy végtag illeszkedik:¹² szárnya *is* van, meg karja *is*. Mutatványa az esetlenség és kecsesség ellenpontjai közt billeg. A színpadra lépve ormótlan, időtlen, tenyeres-talpas trampli, úgy feszül rajta a fűző, hogy majd kibuggyannak belőle a keblei, vállára boruló szárnya egy nyomorék deformált púpját idézi. Majd mikor végre felrepül, az aerodinamika törvényeinek ellentmondva, túl lassan „poroszkál végig a röppályán.” „Azoknak a Trafalgar téri galamboknak a méltóságteljes potrohosságával andalog végig a trapézokat összekötő láthatatlan pallón, amelyek nehézkes szárnycsapásokkal röppenek egyik kukoricát tartó tenyérről a másikig,” és olyan vontatottan lassan bucskázik a levegőben, „hogy még az ülepe közepén lévő barázdát is szemügyre vehet[i] bárki.”¹³ Ugyanakkor hatalmas röptében mégis van valami fenségesen lenyűgöző. Szárnyait kitérve kétszer olyan óriásnak tűnik, mint valójában; roppant termete, éteri magasságokba emelkedése, a természeti törvények és emberi

illemszabályrendszer meghaladása „istennői dimenziókba emeli.”¹⁴ Carter pimaszul párosítja a karneváli populáris kulturális utalást a magas művészeti referenciával; így lesz Fevvers a szürrealizmus-előfutár Baudelaire albatrosz madarának ikernővéreként a földi létben esetlenül bukdácsoló, ám a képzelet fellegeiben határtalanul szárnyaló művész allegóriájának megtestesítője.

Mindazonáltal Fevvers attrakciója – az újságíró Walser által felvezetett paradox logika szerint – azért igazán izgalmas, mert éppen a mutatvány esetlenségének korlátai miatt veheti fontolóra a néző a színre vitt káprázatos szörnyűség valódiságát. „Ha a madárnő valóban létezik, ha meg akar élni valahogy, muszáj úgy tennie, mintha nem volna igazi.” A karneváli groteszk hagyományon tehát Carter csavarint egyet. Nem csupán arról van szó, hogy megnyílik a zárt test, hogy lefokozódik a magasztos és felértékelődik az alantas a farsangi fesztivál során. Ezt meghaladva, olybá *tűnik*, hogy a közönségesség lesz az álarc, amely elfedi a maszk viselőjének elképzelhetően különleges mivoltát, hogy totyogó galambként pózol a szárnyas csoda, és szélhámosságnak láttatik a valódi varázslat. Ugyanakkor az is lehet, hogy ennek a fele sem igaz, és a szemfényvesztés boldog áldozatai bedőltek a svindlist játszó igazít játszó svindlis trükkjének... Fevvers szörnyetegségének káprázatosságát annak a trükkös előadásából fakadó eldönthetetlensége, kaleidoszkopikus jellege, a néző hitetlenkedésével és hinni vágyásával való, közönségbevonó játéka biztosítja.

Fevvers a korlátlan, karneváli életörömben dúskáló testiség meglevenítőjeként összeegyeztethetetlen érzéseket kelt nézőjében. Felszabadultsága ellenállhatatlanul vonzó, lenyű-

gözően szórakoztató, talányosan zavarba ejtő. Ugyanakkor a testtel kapcsolatos viselkedési normák és pszichés gátlások áthágása miatt undort, viszolygást keltő, sőt olykor egyenesen rémisztő is. Regénynyitó interjúja során fizikai jelenléte szinte kézzel foghatóan körvonalazódik előttünk. „Harsány hahotában tör ki, szétnyíló pongyolája alól elővillanó márványcomb oszlopait csapkodja, hangja öblösen zeng, mint egy lecsapódó kukafedél.”¹⁵ Máskor „sötét, rozsdás, hirtelen felemelkedő, alábukó hangja parancsoló, akár a sziréneké.”¹⁶ Lábszagot áraszt, jókorát szellent, ledéren pillantgat ígésző szemeivel, fogával rántja ki a pezsgősüveg dugóját, kétyardnyi aranyhaja takarásában, izzadt szatén pongyolája alatt kényelmetlen púpként dudorodik ki szárnya. Közelről inkább tűnik söröslónak mint angyalnak, mert „a színpadon kívül nem sok istennői [rejlík] benne, hacsak az égben nincsenek pazarul berendezett kocsmák, ahol ő is ott feszíthetne a pult mögött.”¹⁷

A madárnő testiségének túláradó, tabutörő, tisztátalan jellege egyszerre izgató és irtóztató. Az énképével körülhatárolt egyén, a rögzített testhatárok, az ésszerű értelmezési keretek és biztonságos rend végzetes felbomlasztásával csábít és fenyeget. Ezt a felkavaró élményt, mikor az egymásnak ellentmondó vélekedések és érzetek együttállása testi és lelki szorongást idéz elő bennünk a feminista pszichoanalitikus Julia Kristeva az „abjekció” fogalmával azonosítja. A filmkritikus Barbara Creed az abjektet az iszonytató nőiesség toposzával, mint horror fikciós zsánerjeggyel társítja. Bár Fevvers kétségtelenül megidézi a klasszikus horror szörnyalakjainak morfológiai és ontológiai (alaktani és lételméleti) határsértéseit ember és állat, élő és élettelen, ismerős és idegen között, a carteri szöveg bőbeszédűsége, metaforahalmazása, túlírtsága

parodisztikusnak hat. A szörnyűség karakterjegyeinek túlját-
szott utánzása komolytalanná, komikussá, karneváli gúnnyá
fordítja a rémképrajzolást. Azt üzeni, hogy nem érdemes fél-
nünk, amíg nevetnünk is lehet.

A karneváli test hangsúlyozottan női alakváltozatának
megjelenítése humoros leírása ellenére társadalomkritikai
üzenetet hordoz. Ahogy Mary Russo kifejti, Fevvers figurája
azt példázza, hogy a groteszk testiség mennyire elválaszt-
hatatlanul fonódik össze a nőiséggel a nyugati patriarchális
társadalmak kulturális talapzatát biztosító képzeletvilágban.
Míg a szellemi teljesítmény hagyományosan férfias érdem, a
nőiesként számontartott szerepeket a testi folyamatok, a sze-
xualitás, a szeszélyesen felbukkanó, tudatalatti ösztönkésze-
tések határozzák meg. Erre példa a tündérien érintetlen szűz,
a termékeny, gondoskodó anya(föld), a végzetes vonzerejéért
vádolt, bukott nő, a rendbontó hisztérika, vagy a klimaxos,
vén banya archaikus karaktere. Amennyiben a nő elfogadja
nőiessége szerepelvárásait,¹⁸ groteszk testiségével túlazono-
sítva elveszíti beszámíthatóságát, cselekvőkészségre formált
jogát. Ha azonban elutasítja azokat, lázadó, értelmetlen, ter-
mészetellenes szörnyetegként lökődik ki a társadalom hier-
archikus ellentétpárokra (elme és test, férfi és nő, aktív és
passzív stb.) építő rendjéből. Fevvers története azért bír felsza-
badító erővel a nőolvasó számára, mert élettörténete mesés
elbeszélése során önazonosságát hangsúlyozottan groteszk
testiségébe ágyazza bele, mégis elutasítja másikként, második
nemként való megítélését. Elveti a másság elnyomására építő,
kirekesztő identitáspolitikát. Énjének látványos jelölője a há-
tán torz púpot formáló két szárny. Ám ha kiterjeszti azokat, a
keletkező légáram fuwallata kisodorja a ceruzát az észérveket

hajtogató, értelmezéseket ráerőszakoló férfi újságíró kezéből, hogy végül a szárnyas nő maga alkothassa meg saját önéletrajzát – a szavakat reptetve és kikacagva.

A világnak feltárulkozó és világot felölelő groteszk testnyílások és testkitüremkedések (száj, orr, far, végbélnyílás) és a velük kapcsolatos határsértő, tabutörő testi tevékenységek (köpködés, orrtúrás, szellentés) kitüntetett szerepet élveznek a karneváli groteszk test bahtyini feltérképezésében. Ennek jegyében a hatalmasra tátott száj a regény visszatérő motívuma, amely igen gazdag jelentéseket sűrít magába, mint azt a következő szövegrész is példázza.

Fevvers bámulatos energiával ásított, a művelet közben akkora karmazsinvörös szájüreget tárva elő, mint egy sütkérező cápa, és annyi levegőt szívva magába, amennyi egy Montgolfiert is képes lett volna a levegőbe emelni; ezután váratlan és roppant nyújtózkodásba kezdett, egyik izmát a másik után megfeszítve akár a macskák, míg végül már úgy tűnt, hogy meg akarja tölteni tömegével az egész tükröt, az egész szobát.¹⁹

Az elnyíló száj keltette érzéki képzettársítások szürrealista montázs jelleggel úsznak egymásba, és a groteszk test rögzíthetetlen sokféleségét viszik színre. Jól lehet, Fevvers úgy tárja el száját, mint az idomított cirkuszi oroszlánok, akik csak mímelik mutatványukban a vérengző fenevadat, mégis természetellenesen óriásra kitátott állkapcsa a támadó ragadozó, az emberevő szörny, a biblikus Pokol Kapuja rémképét idézi. Walser ellentmondásos reakciója – egyszerre járja át az „émelyítő pánik és a földrengés-szerűen szeizmikus erotikus zavar,” mikor a madárnő torkába néz – a *vagina dentata*, a harapós női nemi szerv, a kasztrációs szorongást és a nők

szexuális hatalomnyerése kiváltotta férfi félelmet és izgalmat elegyítő, ősi néphiedelmet is feleleveníti. A Fevvers harsány közönségességét érzékeltető állatmetaforák bestiáriuma – söröslő, utcagalamb, halleány – nem csak további fajközi hasonlatokkal bővül (sütkérező cápa, nyújtózó macska), de a madárnő egészen levedleni látszik embersége korlátait. Természeti jelenséggé lényegülve egy szervetlen, mechanikus eszközzel kel egybe: az általa belélegzett légáramlat egy hőlégballont hajthat a felhők fölé. A karneváli groteszk mikro- és makrokozmosz dimenziók vegyítésére jellemzően, egy alantas, illetlen testi tevékenység (ásítás) során a madárnő (képzeletünkben) a legváltozatosabb életterek közt járhat át (cápa a vízben, léghajó a levegőben, macska a földön). Mi több, kilép a földi életformák tér-idősíkjából, azzal, hogy Alice módjára a tükörön túli Csodaország terét is elfoglalja. A tükörben megkettőződött, elnyúló száj az én megsemmisítésével fenyegető másik kísérteties látomása is.

A száj a táplálkozáson és a szexualitáson kívül természetesen a kommunikáció, a beszéd eszköze is. Fevvers szólásra nyíló ajka a szerzőség elbitorlásának, a pszichoanalitikus értelemben vett Apa Nyelve ellen lázadó, saját hangot kereső, a szóbeli mesemondást az írott törvénnyel szembehelyező nőirodalmi (száj)hagyomány metonimikus jelölője is. Épp oly izgató, mint amilyen irtóztató a férfi újságíró számára. Annál is inkább, mert – mint a fenti részletből láthatjuk – a madárnő szája mesél akkor is, amikor nem beszél. A képzeletben túltengő, sokszorosán összetett mondatszerkezetű, karneváli hévtől fűtött, szenvedélyesen túlírt szöveg mozgalmassá teszi még az ásítás semmittevésének mozdulatlanságát is. Fevvers látszólag úgy ásít, mint egy egyszerű lány, aki túl sokáig maradt fent, mégis jelentéstúlburjánzást idéz elő.

A regény záróképe is Fevvers hatalmasra tátott szájára fókuszál. A karneváli ünneplés kozmikus erejű, össznépi vigadalmát visszhangozza a szöveg, mikor „Fevvers kacagásának örvénylő tornádója pörögve és kigyózva dübör[ög] végig az egész földgolyón, mint afféle spontán válasz az alant végbemennő gigantikus, vég nélküli komédiára, míg végül már minden lélegző és érző élőlény nevet[...] szerte a világon.”²⁰ A szöveg befejezettségét elbizonytalanító, a női alkotóerőt és káprázatos szörnyűséges testírást ünneplő hang-robbanással Carter szépirodalmi formába önti Hélène Cixous *A medúza nevetése* című, híres feminista kiáltványának üzenetét. Cixous szerint a nőknek tollat ragadva, bátran szabadjára kell eresztetniük testi energiáikat, hogy „forrongó és végtelen nőiségük” „szárnyalásai, áradásai, feltörő lélegzetei” a független női önkifejezőmód, a nőírás²¹ szövegmotorjaként működhessenek. Carter és Cixous egyaránt arra buzdítja nőolvasóját, hogy „ne vádolja magát azzal, hogy szörnyeteg, mikor ösztöneinek fantasztikus felfordulása meglep[i] és elborzaszt[ja]”, hogy ne szégyenkezzen saját hatalma miatt, hogy engedje szabadra „bolond vágyait” az „éneklésre, írásra, kibeszélésre, egyszóval valami új megteremtésére.”²² Az orgazmus csúcspontját idéző befejezés tehát egyszerre öntudatvesztés és öntudatra ébredés.

Izgalmas, ahogy a túlírásos elbeszélői stílusnak köszönhetően a hahotázás túlárad a regény lapjain, és előzönlí a szövegen kívüli teret, az olvasó testét is bevonva a szöveg mozgásába. A többszörösen összetett mondat felolvasója óhatatlanul ugyanazt a ritmikus mélylégzést kénytelen előadni, amit a röhögőgörcsben fetrengő szereplő maga, mintegy együtt mozogva a szépséges szörnyeteggel. A madárnő diadalmas végső megállapítása, „El sem hiszem, hogy tényleg bolondot csináltam belőled!”²³ egyformán szól a regénybeli közönségéhez,

Walserhez és valódi hús-vér olvasójához. Azt sugallja, hogy nincs menekvés a madárnő mágiája elől, hogy a roppant karneváli derű ragályos, ha az ember fölfogja, hogy

a nevetés mögött soha nem bújhat meg erőszak, a nevetés nem rak máglyákat, hogy a képmutatás és a csalárdság soha nem nevet, hanem mindig komoly arcot ölt, hogy a nevetés nem lehet sem dogmatikus, sem tekintélyelvű, hogy a nevetés nem a félelemnek, hanem a magabiztos erőnek a jele, hogy a nevetés a nemzéssel, a születéssel, a megújulással, a termékenységgel, a bőséggel, az eszem-iszommal és általában a nép e világi halhatatlanságával függ össze, s végül hogy a nevetés mindig az eljövendő, az új, a majdani világ felé nyújtózkodik, és a hozzá vezető utat egyengeti.²⁴

Ugyanakkor Carter a rendellenes test megdicsőülésének utópisztikus jellegére is rámutat. A Fevvers sztárimidzset meghatározó, groteszket ünneplő karneváli hagyományt – a madárnő életútjának felrajzolása során – szembeállítja a testi különbözőséget hátborzongató rettenetként megjelenítő *freak show* kultúrtörténeti jelenségével. A „szörnyszülött bemutató,” a 19. századi populáris kultúra egyik nagy népszerűségnek örvendő szórakoztatási formája cirkuszok mellékattrakciójaként vagy vásári mutatványosok standjain bocsátotta a nagyközönség elé a „rémlény,” „vurstli kripli” „csodabogarakat,” akik kunsztja pusztán látványos testi különbözőségük közszemlére tételében állt. A „humbug amerikai királya” P. T. Barnum, a Ringling Fivérek, vagy az állat- és emberkertjeiről elhíresült Carl Hagenbeck vándorelőadásai zajos sikerrel járták be az egész világot. A bemutatott szörnyszülöttek leggyakrabban nem a szokványos értelemben vett tartós fizikai,



Charles Eisenmann: Myrtle Corbin, a négy lábú lány.

Forrás: Wikipedia, public domain

értelmi, érzékszervi károsodásuk miatt korlátozott, fogyatékkal élő személyek voltak. Különlegességük nem működésképtelen vagy működésében akadályozott testiségükben rejtett, hanem az ép, kaukázusi testideáltól látványosan eltérő, „értelmezhetetlen” rendellenességükben.

Rendelkezhetek funkciótlan testi többlettel (szakállas nő, elefántember), szokatlan bőrszínnel (albínó, fekete), alternatív anatómiai alkattal (törpe, óriás termet), vagy épp felesleges, extra testi adottsággal (háromkarú ember, a világ leghosszabb hajú leánya). A „született szörnyek” mellett kiállításra kerültek testmódosító beavatkozások révén, mesterségesen „csinált szörnyek” (tetovált nő), illetve mutáns preparátumok (a majom és haltestből összevarrt Fidzsi Sellő vagy a „pácolt hitványságoknak” becézett, formaldehidben konzervált torz embriók) is. A lényeg, hogy a látványosságként felvonultatott

előadók testi különbözőségük mindig kulturális kódolásuk révén nyerte el a nem-emberi, nem normális, elfajzott, degenerált jelzőket.²⁵

Bár az emberi kiállítási tárgyak a színpadon nem szólaltak meg, a szörnyettség megszövegezése is a bemutató részét képezte, hiszen a kíváncsi látogatók gyakran gyűjthető dedikált fényképkártyákon vagy filléres füzetkékből ismerkedhettek meg a csodabogarak kitalált fordulatokkal színesített élettörténetével. A „furcsaságok” vonzerejét ellentmondásos, kiismerhetetlen jellegük adta. Az előadóművész önmaga testi jelenvalóságán kívül nem adott elő semmit. Emberi mivoltja a színpadon műtárgyasult, míg az impresszáriók reklámretorikájában emberfeletti, mitikus alakot öltött. Eldönthetetlen maradt, hogy a színpadra állított szörnyszülött kizsákmányolt áldozat vagy körülrajongott celeb, hogy különlegessége genetikai hiba, jól értékesíthető árucikk, vagy előadóművészi vívmány. Akár Fevvers esetében, az anomália, a különös kettősség volt a mutatvány lényege a köztes állapot testi tüneteit hordozó Majomember, az Élő Csontváz, vagy Joseph/Josephine, a Fiúlány esetében is. Az eleve meglévő, kisebb-nagyobb szokatlan testjegyeket többnyire valami színpadi kellékkel megtoldva alkották meg a szokványos emberfogalmat felforgató szörnyettség szemkápráztató élőképét.

A látvány azért is volt izgalmas a magát ép testüként azonosító néző számára, mert a show során a közönségesség és a különlegesség közti határvonalak kerültek merész megkérdőjelezésre egy egyszerű dramaturgiai fogásnak köszönhetően. A fantasztikusan elborzasztó teremtmények kiállításuk során valamilyen mindennapos, átlagos, a néző számára is otthonosan ismerős tevékenységet végeztek. A teázó Sziámi Ikrek vagy az újságot olvasó Hüvelyk Matyi Tábornok olya-

nok, mint mi, mégis radikálisan mások. Azzal szembesítenek, hogy az alantas testiséggel azonosított másságnak ki kell löködnie az egyéni énképből és társadalmi rendből, annak érdekében, hogy az egynemű, stabil önazonosság, a közösségi rend létrejöhessen. Mindeközben azonban a másság mindannyiunkban ott rejlik, és – ahogy Fevvers mondja – véletlenszerű, ahogy ha csak egy picit is megpöccen az isteni öntőforma, tökély helyett szörnyetegség születik.

Fevvers interjújában felidézett pályáíve a kuplerájtól a múzeumon át vezet a cirkuszig, a kiállítási tárgy passzivitásától a szárnyra kelés által jelképezett előadóművészi öntudatra ébredésig. Ugyanakkor a madárnő azt sugallja, hogy a két mutatványos helyzet, az „én mint tárgy” és az „én mint cselekvő alany,”²⁶ akár a szörnyszülöttség és szépség, nem zárja ki teljesen egymást. Gyermekeként Fevvers egy bordélyház élő kabalababájaként, Kupidóként pózol. Később játékját és nyilat aranykardra cserélve a szárnyas győzelemistennő (Szamothrakéi Niké) élőszobrát alakítja közcsodálattól övezve; és „a félszemű kuplerosnő a bizzar büntársak, [a madárnő és törpe nevelőanyja] első impreszáriója.”²⁷ Az örömlányok gondoskodó közösségéből kikerülve aztán a velejéig romlott Madame Schreck vezette Női Szörnyek Múzeumába kerül. Itt a „torz látványosságok” prémium kategóriás, különleges szolgáltatásként az úriember törzsközönség titkos, perverz vágyait hivatottak kielégíteni. A furcsaságok azonban „csupa csodalényként” azonosítják magukat. Fevvers mindannyiuk nevében állapítja meg, hogy „nem mi vagyunk természetlenné, hanem azok, akik fizetni is hajlandók azért, hogy megbámuljanak és megpiszkáljanak bennünket.”²⁸ A szörnyetegség tehát nem a többségi normától eltérő születési rendellenesség, hanem a megszokottat mérvadóként tételező, a másságot ki-

rekesztő, hibás személyközi, társas viszonyulás eredménye. Nem biológiai adottság, hanem társadalmi hozzáállás kérdése. A női szörnyek bár élőképként pózolnak, mégis meghaladják a műtárgy passzív helyzetét, hiszen ironikusan átírnák a gyöngé nőiesség patriarchális mítoszt. A narkolepsziás Csipkerózsika alszik, de közben saját történetet álmodik magának. A törpenövésű Wiltshire Csodája örök kislánylétben utasítja el az alárendeltség asszonyi szerepét. A kétlétű Albert/Albertina egyik nem mellett sem teszi le voksát. Négyszemű Fanni pedig mellbimbója helyén is szemet visel, így a látványosságon túllépve többszörösen visszanéz. Ez az a dacos tekintet, amit maga a „mindent a szemnek, semmit a kéznek” szlogennel játszó madárnő is tökélyre fejleszt. Walser úgy látja, mintha „a légtornász nő szeme két kínai szelence volna, mintha befelé mindkettőből új világ nyílt volna, aztán abból még egy és még egy és így tovább, világok végtelen sokasága, e két feneketlen katlan ugyanakkor hihetetlen erővel vonzotta magába [a nézőt,...] mintha ő maga is valami ismeretlen küszöbön állna.”²⁹ A szélsőséges nézőpontváltásra való meghívás, a „hiszem, ha látom” tétel kifigurázása, a nézett nézővé fokozása a mágikus realista ábrázolásmód sajátossága. A látás mint hatalmi gyakorlat kerül leleplezésre. A szörnyszülött csodalényként megjelenítése valóst és varázslatost vegyítő vízió.

Az *Esték a cirkuszban* legfőbb vívmánya, hogy a szörnyetegség látványos, sokszínű, felszabadító előadása lehetőséget nyújt a valós és a valótlan/hihetetlen közti határ elbizonytalanítására, a kötelező társadalmi szerepek újragondolására, a nőiesség szépségmítoszainak és az ép test szabvány elvárásainak felforgatására.³⁰ A másság többségi társadalombeli kirekesztettségének elutasítása a kapcsolatiságra építő identitás, az összetartozás és elfogadás fontosságát hangsúlyozva

valamiféle „kripli etikát” körvonalaz. A történet befejezése a tündérmesék és a hollywoodi romantikus filmek hagyományos *happy end*-jén csavarint egyet, mikor nem a hősies férfiú siet a rá türelmesen várakozó, szende (király)lány segítségére, hanem a rafinált madárnő kelti öntudatra, tanítja meg képzeletén szárnyalni, és az „én/te” helyett „mi”-ben gondolkodni a kíváncsi, de gyakorlatiasságában földhözragadt zsurnalisztát. Jack végül az ideális olvasó fiktív alteregójaként már nem az Igazságot hajszolja, nem csak kérdez, hanem hall, meghallgat is, hajlandó önmagának is kérdéseket feltenni, és csak egy jó mesére vágyik, mint mi mindannyian.

Források

- Carter, Angela. *The Passion of New Eve*. (1977) London: Virago, 1998.
Carter, Angela. Notes from the Front Line. In: Michéne Wandor (szerk.).
On Gender and Writing. London: Pandora, 1983. 69–77.
Carter, Angela. *Nights at the Circus*. (1984) London: Vintage, 1994.
Carter, Angela. *Wise Children*. (1991) New York: Penguin, 1993.
Carter, Angela. *A Kínkamra és más történetek*. Ford. Greskovits Endre.
Európa, 1992.
Carter, Angela. *Esték a cirkuszban*. Ford. Bényei Tamás. Magvető, 2011.

Szakirodalom

- Bahtyin, Mihail. *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Csaba. Európa, 1982.
Bényei Tamás. Bohócok könyve. Angela Carter: *Esték a cirkuszban*.
In: *Apokrifiratok. Mágikus realista regényekről*. Kossuth, 1997. 299–351.
Bogdan, Robert. *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. Chicago University Press, 1990.
Bollobás, Enikő. *Egy képlet nyomában. Karakterelemzések az amerikai és a magyar irodalomból*. Balassi, 2012.
Brooks, Peter. *Body Works. Objects of Desire in Modern Narrative*. Harvard University Press, 1993.
Gamble, Sarah. *Angela Carter: Writing from the Front Line*. Edinburgh University Press, 1997.
Garland-Thomson, Rosemarie. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. Columbia University Press, 1997.

- Cixous, Hélène. A medúza nevetése. In: Kis Attila et al. (szerk.). *Testes könyv* II. Ford. Kádár Krisztina, Ictus, 1997. 357–380.
- Creed, Barbara. A horror és az iszonytató nőiség. Képzletbeli tisztátalanság. Ford. Vajdovich Györgyi és Kiss Anna. In: *Metropolis* 1. (2006): 88–109.
- Földesi Györgyi. (szerk.) *Testírás szám Helikon*. 1–2. LVII (2011).
- Kérchy Anna. Autobiografikció és önéletrajzás Angela Carter regény-trilógiájában. In: Z. Varga Zoltán és Mekis D. János (szerk.). *Írott és olvasott identitás. Az önéletrajzi műfajok kontextusai*. L'Harmattan, 2008. 252–261.
- Kérchy Anna. *Body-Texts in the Novels of Angela Carter. Writing from a Corporeographic Point of View*. Edwin Mellen, 2008.
- Kérchy Anna. A nő nyelvet ölt. A feminista narratológia dilemmái és a korporeális narratológia lehetőségei. In: Szabó Erzsébet (szerk.). *Új elméletek a narratológiában*. Grimm, 2010. 43–97.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Seuil, 1980.
- Kristeva, Julia. Bevezetés a megalázottsághoz. Ford. Kiss Ágnes. In: *Café Babel* 20. 169–184.
- Punday, Daniel. A Corporeal Narratology? In: *Style* (Summer 2000).
- Rushdie, Salman. Angela Carter, 1940–92: A Very Good Wizard, a Very Dear Friend. In: *The New York Times Book Review*. 8 Márc (1992): 5.
- Russo, Mary. *The Female Grotesque*. Routledge, 1995.
- Sage, Lorna (szerk.). *Flesh and the Mirror. Essays on the Art of Angela Carter*. Virago, 1994.
- Shildrick, Margrit: *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self*. Sage, 2002.

Jegyzetek

- 1 Gamble 131, Sage 2, Rushdie 5.
- 2 Carter, *Notes* 69.
- 3 Az emberiségre váró jövőről az utópia optimista, idealista, míg a disztópia negatív, baljós képet fest.
- 4 A *Lizzie tigrisei* című novellát Kardos Júlia fordításában a *Műút* közölte 2018-ban.
- 5 Dóra Freud hisztéria esettanulmányának páciense, Nóra pedig Ibsen drámájában a házasetétet jelképező, klausztrófób babaszoba látszatvilágára rádöbbenő, meghasonlott figura.
- 6 Carter *Wise*, 232.
- 7 Az önéletrajzírás kutatás ezt az én-elbeszélői módszert autofikcióként tartja számon.
- 8 A korporeális narratológia szerint az ábrázolt test befolyásolja ábrázolásai módzatait. Peter Brooks szavaival, a test szemiotizálása egybeesik a szöveg szomatizálásával, azaz a test tematikus megjelenése kihat a szöveg nyelvi, stílári, retorikai megoldásaira. Ld: Brooks, Földesi, Kérchy: *A nő*, Punday.

- 9 Például hiperbolák (írói túlzások), pleonazmusok (azonos jelentésű kifejezések halmozása), katakrézisek (képzavarok)
- 10 A carteri testszöveg korporális narratológiai elemzését lásd. Kérchy *Body-texts*.
- 11 Narratológiai terminusokkal identitásperformanszról, narratív performanszról és önfikcionalizálásról beszélhetünk.
- 12 Carter, *Esték* 21.
- 13 Ibid. 24.
- 14 Ibid. 15.
- 15 Ibid.
- 16 Ibid. 67.
- 17 Ibid. 15.
- 18 Ezekre az elvárásokra Bollobás Enikő az identitás performativitását elemezve az alanyképzés kulturális szkriptjeiként utal.
- 19 Carter, *Esték* 79–80.
- 20 Ibid. 458.
- 21 *Écriture féminine*.
- 22 Cixous 358.
- 23 Carter, *Esték* 458.
- 24 Bahtyin 106.
- 25 A freak show-k kultúrtörténetéről lásd. Bogdan, Garland-Thomson és Shildrick könyveit.
- 26 Objektum vs. szubjektum.
- 27 Carter *Esték*, 43.
- 28 Ibid. 93.
- 29 Ibid. 44–45.
- 30 Ezzel a regény megelőlegezi a posztmodern és poszthumán identitásperformativitás elméleteket.